

從文人畫原型論蘇雪林畫趣

吳榮富*

提 要

閱《蘇雪林山水》畫冊、讀其《燈前詩草》、《浮生九四》與《日記》中六百五十多則作畫心錄。發現其畢生作畫的心血，與其作詩、寫學術論文與文藝創作，工夫約略各佔四分之一。但是一般公認他是學者、作家，詩人，而畫界卻未有人說他是畫家，卻又同稱其畫為文人畫。筆者以此認為文人畫應有其原型在，不然不會有此現象。

於是乃從原型論（prototype theory）：「只要相似，不須一致」的觀點切入，以探溯文人畫之原型。本文先把中國繪畫分為兩條主軸：縱軸為先秦以來之人物畫；橫軸則是魏晉以下漸興之山水畫；再經由文人意識之論述而逼出文人畫之原型，進程分為：（一）文人畫乃對傳統人物畫只重勸戒教化之反彈。（二）畫工（或稱畫師）縱使官大社會地位亦卑。（三）道家之觀想法間接促進山水畫之發展。（四）詩化的山水與文人畫之原型。以此得以界定文人畫的三個要件：第一其身份必須是文人，尤其是詩人，而非專業畫家；第二其特色應以山水畫為主要表現題材，第三其興趣超過藝術要求。

再從王維、白居易、蘇軾到蘇雪林先生的資料分析，可以看出一個文人喜歡繪畫的「原型」輪廓：對王維來說，繪畫對他只是「有時遊戲三昧」，「偶被時人知」而已，但是在他的內心深處，畫師才是他終生的夢想。從唐至宋朝蘇軾漸形成理論，

* 國立成功大學中文系助理教授。

再從蘇雪林先生身上，我們又如看到「當世謬詞客，前身應畫師」的再生。縱使缺點多多，還是順從如火燃燒般的興趣畫到老。蓋文人畫的最初原型，本來就是趣味性、遊戲性超越藝術性。因此當專業畫家不認同他，他也會說：「洪君書法及畫均不錯，刻印尤佳，不意其腹中缺乏墨水竟至於此。」以是知腹中有無「墨水」，乃是業餘文人畫與專業畫匠之大區別。

關鍵詞：文人畫原型、畫工（畫師）、觀想法、山水畫、落款

A Study of Su Hsuei-Lin's Painting Based on the Literati Painting Prototype

Wu Rong-Fu

Assistant Professor, Department of Chinese Literature,
National Cheng Kung University

Abstract

Looking at *Su Hsuei-Lin's Landscape Painting Collection* and reading her 650-plus essays about the painting experience from her *Poetry under the Light*, *Life Ninety-Four* and *Diary*, I have found that she was engaged in four major activities: painting, composing poetry, writing academic papers, and artistic creation, each of which took up one quarter of her energy and talent. However, she is generally recognized as a scholar, a writer and a poet, rather than a painter. While she is never identified as a painter in the painting community, her works are viewed as literati paintings. This leads me to assume that literati painting ought to have its prototype.

Therefore, this study is intended to explore the prototype of literati painting from the perspective of similarity instead of sameness, based on the prototype theory. In this study, Chinese painting is generally classified into two major categories. One category

contains personality paintings that have been created since the pre-Chin period. The other category consists of landscape paintings, which began to prevail following the Wei-Ching period. A discussion of literati views of the two categories is conducted to work out the prototype of literati painting. In the research process, the following points are discussed: (1) literati painting as a reaction to religion-and-morality oriented personality painting, (2) the low status of a painter in society, (3) the development of landscape painting under the indirect influence of the spiritual cultivation of Taoism (4) poetic landscape painting and the prototype of literati painting. Literati painting can thus be defined with three requirements. The first requirement is that it must be a literary figure, especially a poet, not a professional painter. The second requirement is that landscapes should be featured as the subject matter, and the third requirement is that entertainment is emphasized over artistic demands.

A data analysis of Wang Wei, Po Chu-i, Su Shih and Su Hsuei-Lin highlights the kind of painting that a literary figure is fond of. To Wang Wei, painting is nothing but “a playful matter at times” and “a matter occasionally known.” Deep in his heart, his lifetime dream is to become a painter. Theory of painting had been gradually formulated over the period from Tang dynasty to Sung dynasty at the time of Su Shih. In the case of Su Hsuei-Lin, we have come to see her as “a contemporary poet who is supposed to be a painter in previous life.” Regardless of a great number of shortcomings, she followed her interest to paint throughout her life. This is because that the initial prototype of literati painting is entertainment. Playfulness is more important than artistic sense. Thus, when she was not recognized by a professional painter, she still remarked, “Mr. Hung is good in both calligraphy and painting, even better in inscription. It never occurs to me that he is short of learning and talent to such an extent.” She means to say that the major difference between an amateur literary painter and a professional painting artisan is “learning and talent.”

Keywords: Prototype, Consciousness of Literati Painting, Spiritual Cultivation of Taoism, Poetic Landscape

從文人畫原型論蘇雪林畫趣

吳榮富

一、緒論

蘇雪林原名蘇梅，筆名綠漪女士。生於光緒廿三年農曆二月二十四日，卒於民國己卯年三月六日（1897.3.26~1999.4.21），前後享年一百零三歲。閱其《蘇雪林山水》畫冊、讀其《浮生九四》、與其十五冊從1948年到1996年的《日記》。發現其畢生作畫的心血，並不遜於其寫學術論文與文藝創作，何以一般公認他是學者、作家，詩人，但是卻沒有人稱他為畫家？筆者認為這是一個非常有趣的問題，也是認識蘇氏的另外一個重要角度。

第一個正式稱蘇先生為畫家的，應是馬森教授，他在《慶祝蘇雪林教授百齡華誕》專集中，寫了一篇〈畫家之眼、詩人之筆〉說：

蘇教授的成就是多方面的，其中尤以文學創作、學術著作及畫作素為人所稱道。¹

但細閱其文，實只著墨在蘇先生的文學創作，如其文中所標榜的「畫家之眼」，也只是用以形容《綠天》一書：「其中的篇章如一幅幅寓情於景的水彩畫，作者筆端流洩著斑斕的虹彩，不愧是畫家之眼。」²故雖稱蘇先生為畫家，實無一言及其畫。

另有三篇專業畫家的文章，表面上看都像讚頌的美辭，且都指稱其畫是文人畫，卻沒有人直稱他是畫家。且其讚頌之辭，多介於模稜兩可之間。如水彩畫家劉文三所撰〈蘇雪林教授的山水藝術〉云：

他的作品構圖與取景均屬稱心順手之意，以能抒發她的心情與感懷為主，並

¹ 見《慶祝蘇雪林教授百齡華誕專傳》（台南：成功大學編印，民國84年3月），頁14。

² 見《慶祝蘇雪林教授百齡華誕專傳》（台南：成功大學編印，民國84年3月），頁15。

未刻意去構築繪畫的主題內容，代表著中國文人的雅興與情趣。³

劉氏此評，實語多保留。如云其「構圖取景，均屬稱心順手之意，以能抒發她的心情與感懷為主」。此語可當褒詞，亦可當貶詞。言外不無構圖較鬆散，微含隨意塗鴉之義⁴。但是為人祝壽，又不免要說些門面話，故劉氏又說：

這可能是因為她曾入學法國藝術學院，所修得的對繪畫氣質掌握，有充分的體會，才能悟出這樣的文人畫的寫意境界。⁵

類此模稜的推崇之辭，呂佛庭亦云：

文人畫的特徵最重要的是書卷氣，人品高和不求形似。蘇教授學問淵博，品格高尚，作品自然脫俗，正符合文人畫的條件。⁶

呂氏此言，結構甚為謹嚴，他以「蘇教授學問淵博」扣緊「書卷氣」；以「品格高尚」扣緊「人品高」；以「作品自然脫俗」扣緊「不求形似」。換句話說，呂氏不是看圖在講評，而是看著人在說圖，其語意變成了蘇教授人好所以畫好，這讓筆者看來實亦貶而非褒。另一個王藍的語意更為曖昧，他說：

雪林先生的作品，未刻意求新求變，卻也有自己面目，看似點染全不經心，卻透露筆力簡練游刃有餘；也不以氣勢磅礴取勝，卻有氣質，有深度，構圖也不盡合傳統，卻穩重安定，倒富有新意。不誇張、不媚俗，畫風含蓄內斂，呈現中國文人畫神髓。⁷

王藍在上面的話語中，常常逞現先貶再褒之語。如他所謂：「雪林先生的作品，未刻意求新求變」、「看似點染全不經心」、「也不以氣勢磅礴取勝」、「構圖也不盡合傳統」。其實依筆者看來，他想說的是蘇先生點染全不經心、氣勢不磅礴、構圖不盡合傳統，才是他的真心話，後面只是人情練達後的修辭語。其皆與劉文三云：

³ 見《慶祝蘇雪林教授百齡華誕專傳》（台南：成功大學編印，民國 84 年 3 月），頁 19。

⁴ 可參考《中國繪畫三千年》高居翰認為文人寫文章偏愛文人畫是一種偏見，「看不起“形似”和那些既非先天的才能，又非儒家式的修身養性，而是只憑後天苦修而來的技巧。」並說「今天，中外專家正努力糾正這一反常現象……」（台北：聯經出版事業公司，1999），頁 8。

⁵ 見《慶祝蘇雪林教授百齡華誕專傳》（台南：成功大學編印，民國 84 年 3 月），頁 19。

⁶ 見《蘇雪林山水》呂佛庭〈序〉（臺北：行政院文化建設委員會，民國 83 年 10 月），頁 9。

⁷ 見《蘇雪林山水》呂佛庭〈序〉（臺北：行政院文化建設委員會，民國 83 年 10 月），頁 11。

「構圖與取景均屬稱心順手」之義，皆有不謀而合的心態。

但是若沒有這三位專業畫家模稜式的讚美，筆者實在也難以悟出文人畫家應有其「原型」，它可以是稚嫩的、不成熟的、隨興的，更重要的是專業畫家看不上眼的。換句話說，筆者認為這些專業畫家所指的蘇氏弱點，正透顯出一個業餘文人畫家「原型」(prototype theory)的要件⁸。

細探蘇先生的繪畫才份，與他的文學宿慧，是從小一齊展現的。讀他的《浮生九四》，知道他小時候隨祖父寓居上海時，就曾自編一部貓鼠兩國開戰的故事，講給三弟聽，並「一面講，一面畫，用的是洋紙，傅染彩色。」又說「那些貓鼠戰士都穿著新軍制服，拿著新式槍械；在戰場上雙方騎步並進，衝鋒陷陣，砲火連天」，「畫了許多幅，訂成一冊」，此畫後來被他自己撕破燒毀⁹。

依上述內容看來，應是他兒童時代製作的一本漫畫。後來他的尊翁在山東補不上道員缺，也來到上海，並親自教他們姊妹讀書。其父發現此女頗有作詩繪畫的才份，於是買了袁枚《小倉山房詩集》和《四王山水》與《吳有如全集》要讓她臨摹¹⁰。其成年之後的繪畫興致與當畫家的夢，則須讀其《日記》：

54/12/7 (二) 云：

今日上午看報畢，寫字一張，畫了幾筆，這張〈雲繞夏山〉，余大為失敗，為之嗒然若喪，乃知余年衰才退，**想在畫上有所樹立已是夢想**，人生精力有限，專研楚辭當懼不給，**乃又想在畫上成名，真不知能著幾兩履者也？**

73/4/4 (三)

今日作畫似比昨日有進步，我不做畫已有三年，而年紀已如此衰邁，則其笨拙亦無怪，勤加練習或可恢復舊時程度之半。**余尚有野心，集所以拿得出之畫百餘幅，到台北開一畫展，然後選數十幅印之。**

73/4/19 (四)

大概連日作畫，且分心於文，耗精力太多之故，老矣！無能為矣！猶復雄心勃勃，想在繪畫世界中佔一席，真是作夢，可笑極矣！

73/4/25 (三)

⁸ 本文所謂「原型」(prototype)，與榮格之(archetype)不同，但是可能與其最後拋棄的「原型意象」比較接近。(台北：東大圖書股份有限公司，民國 84 年 9 月)，頁 49。

⁹ 見蘇雪林《浮生九四—雪林回憶錄》(台北：三民書局，民國 80 年 4 月)，頁 17。

¹⁰ 見蘇雪林《浮生九四—雪林回憶錄》(台北：三民書局，民國 80 年 4 月)，頁 18。

上午得信兩封，一為台北中國文藝協會寄來，將於五月三日為余頒榮譽獎。一個人活到我這樣的年紀，本該死了，而我今竟有貪生怕死之情，蓋近日發現作畫雖基礎未穩，且自成一派，**擬用心練習，開一畫展並選印一畫冊，此目標若不能達到，則餘息在所必爭。**

75/11/16 (日)

余送丁作韶夫人之山水畫印在本期中國國學上，顯得甚好，不免看了又看，費時不少，有時覺得甚好，有時又覺得毛病甚多，若明年尚在人世，**擬專心於畫，若能開一畫展，則了心願矣！**¹¹

從這五則日記中，可以知道他多渴望成爲一個畫家。從他出生的 1897 年起算，至 1986 年，蘇先生已是一個九十高齡的壽婆，尙興致勃勃的說：「**若明年尚在人世，擬專心於畫，若能開一畫展，則了心願矣！**」則其想要用心練習作畫，並思集可以拿得出的畫百餘幅，到台北開一畫展、出一畫冊之願望，從未稍歇。甚且說「**此目標若不能達到，則餘息在所必爭**」。就此一句，也已足夠證明他到九十歲還是一個業餘畫家。而專業畫家又不肯正面稱譽其畫，只願側面模糊言之，這種現象正嚴肅的告訴我，蘇先生的畫一直純真的停留在文人畫的原型階段。而所謂「原型」的基本精神是：「只要相似，不須一致」，故其包容性特別大。

二、文人畫意識與文人畫原型

中國最原始的作畫人難以稽考¹²，而文人首位畫家亦同樣難以確認。唯文人之中，亦有如一般凡眾，必有喜歡作畫者，在詩文之外，隨意塗塗抹抹，技巧或不甚高明，初亦不在天下共賞，然筆下則另有別趣，此便是所謂文人畫之原型。其後文人又以文人觀點加以批評與贊賞，進而引起共鳴，漸形成集體意識，此便是所謂的

¹¹ 見蘇雪林《蘇雪林作品集·日記卷》(台南：成大教務處出版組，1999年)，因資料達六百五十於則，過於繁富，故本文以下但標示其日記之年月日與星期，作為參考查正之用。

¹² 俞崑《中國繪畫史》〈論上古時代之繪畫〉亦云只是「傳說之大略，其可徵信之程度，殊微弱」(臺北：華正書局，民國73年1月)，頁6。又可參看楊新、班宗華等所編《中國繪畫三千年》中巫鴻所論岩畫。(臺北：聯經出版事業公司，1999年元月)，頁15。

文人畫意識。此但參之王維自論作畫之趣味曰：「手親筆硯之餘，有時遊戲三昧。」

¹³此中「遊戲」二字堪為傳神。故陳衡恪論文人畫曰：

倪雲林自論畫云：僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛；又論畫竹云：余畫竹聊以寫胸中逸氣耳，豈復較其是與非；吳仲圭論畫云：墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣。由是觀之，可以想見文人畫之旨趣。¹⁴

從王維之「遊戲」說、至吳仲圭之「墨戲」，可謂如出一轍，軌跡相同。再加以倪雲林之「逸筆草草，不求形似，聊以自娛」；或云「聊以寫胸中逸氣耳」，則文人畫之面貌與精神在於斯矣。

唯古之文人畫家，至宋元之後，已漸轉為專業畫家之形態出現¹⁵，且各有師承，甚難探討其「原型」之原貌。而本文依據三種主要資料，一是《蘇雪林山水》中三十七幅遺作；二是就其《燈前詩草》中二十八首題畫詩；三是就其自民國三十七年至民國八十五年所遺留的十五冊日記，共摘錄六五四則與其有關作山水畫之心聲。讀其《日記》，可見其悲、見其喜；看其得意、看其絕望，但是其對山水畫之熱愛與癡迷，從來沒有絲毫後悔。此恐怕是前無古人的文人畫家最真誠、也最貼近原型的資料。雖古今人不免在個別差異上，或許尚有許多不同，但是在「只要相似，不須一致」原始類型要求上，洵容吻合。

唯誠論文人畫原型，必須從文人畫意識談起，蓋中國繪畫不離兩條主軸：一縱軸為人物畫，二橫軸為山水畫。而由最傳統之人物畫橫生出山水畫，再由專業山水畫轉出業餘文人畫，時間綿遠流長，發展亦曲折多變，然道家思想與文人意識實為酵素與催化劑。推其要因有四：（一）對傳統人物畫只重勸戒教化之反彈。（二）畫工縱使官大社會地位亦卑。（三）道家之觀想意外促進山水畫之發展。（四）詩

¹³ 見王維《王右丞集箋注》卷 28（臺北：河洛圖書出版社，民國 64 年 3 月），頁 489。有關此資料之真偽問題，請參閱楊文雄《詩佛王維研究》（臺北：文史哲出版社，民國 73 年 10 月），頁 255。

¹⁴ 參見陳衡恪論〈文人畫之價值〉見于安瀾編《畫論叢刊》（臺北：華正書局，民國 73 年 10 月），頁 696。

¹⁵ 美國加州柏克萊大學藝術史教授高居翰先生，認為文人山水畫興起於九世紀前後，至唐宋發展至高峰，是一種新畫種。詳參楊新、班宗華等所編《中國繪畫三千年》（臺北：聯經出版事業公司，1999 年元月），頁 9。

化的山水與文人畫原型。

(一) 對人物畫只重勸戒教化之反彈

從可考的資料看，先秦以來實以人物畫為主要題材，如王逸《楚辭·天問序》曰：

屈原放逐，憂心愁悴，彷徨山澤，經歷陵陸，嗟號昊旻，仰天歎息。見楚有先王之廟，及公卿祠堂，圖畫天地山川神靈，琦瑋譎倂，及古聖賢怪物行事，周流疲倦，休息其下，仰見圖畫，因書其壁，何而問之，以滌憤懣。¹⁶

此說雖出於東漢人之語，亦不乏想像之辭。然漢距戰國不遠，必有依據。文中所言先王之廟與公卿祠堂、牆壁上畫有天地山川神靈與聖賢怪物等，至今華人廟宇尚延其風，可謂到處可見。傅錫壬曾為王逸釋疑曰：

由卜辭上考知，殷人是最迷信的。《禮記·表記》篇也說：「殷人尊神，率民以事神，欲以獲福助，先鬼而後禮。」他們在祭祀中除了天地祖宗之外，更泛及日、月、山、川諸神靈。而楚國與直接保存殷商文化的宋國相近，於是迷信的色彩也為楚人接受。¹⁷

按殷人迷信，甲骨文固有實證，然楚人亦迷信鬼神，則不必是受宋人之影響。中國人因迷信或信仰而蓋廟，且在廟壁圖畫神靈之像，公卿祠堂繪聖賢之貌，似乎今猶古也。且王逸不只序《楚辭·天問》時如是說，其於〈文考賦〉亦云：

圖畫天地，品類群生。雜物奇怪，山神海靈。寫載其狀，託之丹青。千變萬化，事各繆形。隨色象類，曲得其情。上紀開闢，遂古之初。五龍比翼，人皇九頭。伏羲鱗身，女媧蛇軀。鴻荒朴略，厥狀睢盱。煥炳可觀，黃帝唐虞。軒冕以庸，衣裳有殊。上及三后，淫妃亂主，忠臣孝子，烈士貞女。賢愚成敗，靡不載敘。惡以誡世，善以示後。¹⁸

此中山神海靈、奇怪雜物，古人洵善於想像，而有不可思議者。如言遂古之初，人

¹⁶ 見《楚辭注六種》（臺北：世界書局，民國 67 年 3 月），頁 50。

¹⁷ 見傅錫壬《楚辭讀本》（臺北：三民書局，民國 65 年 7 月），頁 7。

¹⁸ 同註 11，頁 10。

皇九頭、伏羲鱗身、女媧蛇軀。此由漢代畫像磚可證。而其他所畫之黃帝唐虞、忠臣孝子，烈士貞女之丹青，主要目的皆在「惡以誡世，善以示後」兩句。此再參閱三國曹植〈畫贊序〉云：

觀畫者，見三皇五帝，莫不仰載；見三季暴主，莫不悲惋；見篡臣賊嗣，莫不切齒；見高節妙士，莫不忘食；見忠節死難，莫不抗首；見放臣斥子，莫不歎息；見淫夫妒婦，莫不側目；見令妃順后，莫不嘉貴，是知存乎鑒戒者圖畫也。¹⁹

曹氏從觀畫者之角度，得出「是知存乎鑒戒者圖畫也」之結語，亦與王逸無別。美國學者 Wu Hun 說東漢趙岐墓畫，所畫其平生尊敬之四位古賢人：季札、子產、晏嬰、叔向，為「圖畫引喻」樣板²⁰，其實就是以圖畫為暗示之教化作用。故南齊謝赫概括之曰：「圖畫者莫不明勸戒，著升沉，千載寂寥，披圖可見。」²¹以上所說之圖畫，所指皆是人物畫（包括聖賢與神鬼）。而此勸戒教化觀念，至唐朝張彥遠《歷代名畫記》亦曰：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功。」²²然而此種將圖畫當作教化勸戒義之觀念，在東漢時已有兩位學者提出評擊。王充從教育觀點曰：

人好觀圖畫，夫所畫者古之列（死）人也。見列（死）人之面，孰與觀其言行？古昔之遺文，竹帛之所載燦然，豈徒牆壁之畫哉？²³

按此說是站在士人能讀書認字之立場著論，未考慮古代未受教育之平民實為多數，一般大眾正可以看圖聽故事，因此以獲得傳播人倫道德教化之功能。從繪畫技巧上言，戰國時《韓非子·外儲說》載：

客有為齊王畫者。齊王問曰：「畫孰最難者？」曰：「犬馬為難。」「孰易者？」曰：「鬼魅最易，夫犬馬人所知也，旦暮罄於前，不可類之，故難。」

¹⁹ 見張彥遠《歷代名畫記》（北京：中華書局，1985），頁11；又見《太平御覽》卷751引。

²⁰ 見范景中、曹意強主編《美術史與觀念史》中美巫鴻撰、鄭岩譯〈武梁祠解讀〉（南京：南京師範大學出版社，2003.9），頁31。

²¹ 見南齊謝赫《古畫品錄》《魏晉百家短篇小說》（北京：北京圖書館出版社，1998.1），頁565。

²² 見張彥遠《歷代名畫記》（北京：中華書局，1985），頁7。

²³ 見王充《論衡·別通篇》（臺北市：宏業書局，民國72年），頁140。

鬼魅無形者，不罄於前，故易之也。」²⁴

此說或只是寓言，然先秦諸子論理則常借小寓言以明大道理，說無形者易欺，目易見者難誑。其後西漢劉安《淮南子》承此說曰：「今夫圖工好畫鬼魅而憎圖狗馬者何也？鬼魅不世出，而狗馬可日見也。」²⁵東漢張衡又繼之曰：「譬猶畫工惡圖犬馬而好作鬼魅」，三者皆就繪畫技巧之難易而言²⁶。尤須注意者，《淮南子》書中所說之：「圖工」，與王充《論衡》中所言之「畫工」，是兩個非常重要的用詞，因為它不是褒，而是貶，頗含有輕視與不屑之義，因此後來才會逐漸逼出文人畫意識來。

（二）畫工官大社會地位亦卑

前言由「圖工」、「畫工」之稱，知漢人甚鄙視。今再參閱晉葛洪所撰《西京雜記》載王昭君之故事曰：

元帝後宮既多，不得常見，乃使畫工圖形，案圖召幸之，諸宮人皆賂畫工，多者十萬，少者亦不減五萬。獨王嬙不肯，遂不得見。匈奴入朝求美人為關氏，於是上案圖以昭君行，及去，召見，貌為後宮第一，善應對，舉止閑雅，帝悔之而名籍已定，帝重信於外國，故不復更人，乃窮案其事，畫工皆棄市，籍其家，資皆巨萬。畫工有杜陵毛延壽為人形醜好，老少必得其真；安陵陳敞新豐劉白龔寬並工為牛馬飛鳥眾勢，人形好醜不逮延壽；下杜陽望亦善畫，尤善布色；樊育亦善布色，同日棄市，京師畫工於是差稀。²⁷

葛洪此文提到「畫工」五次。而每多提一次，畫工貪財無德之負面印象即加深一層。再加以王昭君之故事流播古今，影響至廣且深，詩歌更是吟詠不絕。王昭君已成為拒絕賄賂、不與惡勢力妥協之象徵人物。雖然王安石有「意態由來畫不成，當時錯殺毛延壽」之翻案語。然而毛延壽所代表之畫工階層，實無力自振。原因無

²⁴ 見《韓非子·外儲說》見俞崑《中國畫論類編》（臺北市：華正書局，民國73年10月），頁10。

²⁵ 劉安《淮南子·鴻烈訓》見俞崑《中國畫論類編》（臺北市：華正書局，民國73年10月），頁6。

²⁶ 見《後漢書集解·張衡傳》卷59（臺北：新文豐出版社），頁646。

²⁷ 本文所引見葛洪所撰《西京雜記》第二（台北：廣文書局，民國70年12月），頁19。張彥遠《歷代名畫記》卷四157頁引此，文字差異甚多。

它，畫工皆非讀書人，雖醮管有丹青，而胸中殊少墨水。馴致後人每與畫工共事爲恥。如北齊顏之推云：

蕭賁、劉孝先、劉靈並文學已外，復佳此法。翫閱古今，特可寶愛。若官未通顯，每為公私使令，亦為猥役。吳郡顧士端出身湘東王侍郎，後為鎮南府刑獄參軍，有子曰庭，西朝中書舍人，父子俱有琴書之藝，尤妙丹青，常被元帝所使，每懷羞恨。彭城劉岳，彙之子也，仕為驃騎府管記，平氏縣令，才學快士，而畫絕倫。後隨武陵王入蜀，下牢之敗，遂為陸護軍畫支江寺壁，與諸工巧雜處。向使三賢都不曉畫，直運素業，豈見此恥乎？²⁸

此一短文中，就提到蕭賁、劉孝先、劉靈、顧士端、顧庭、劉岳六位畫家，皆有官位，只因善於繪畫，卻每每淪於「猥役」。文中也提到劉岳「畫支江寺壁」，知是人物畫，因其與「諸工巧雜處」，便「每懷羞恨」。故顏氏認為此六人若只是純粹為讀書人，不善畫圖，所謂「直運素業」者，便不致受辱。可知在當世，「畫絕倫」並非榮耀之事，且是「猥役」，即賤役之謂也。從顏氏之此評，已明言丹青是「文學已外」之事，其不覺中已為後代文人畫畫出輪廓矣。再看唐朝張彥遠《歷代名畫記》卷九載閻立本之事：

顯慶初，代立德為工部尚書，總章元年拜右相，封博陵縣公。有應務之才，兼能書畫，朝廷號為丹青。神化初，為太宗秦王庫直。武德九年，命寫秦府十八學士，褚亮為贊。貞觀十七年又詔畫凌煙閣功臣二十四人圖，上自為讚…國史云：太宗與侍臣泛游春苑池中，有奇鳥隨波容與，上愛玩不已，詔侍從之臣歌詠之。急召立本寫貌。閣內傳呼畫師閻立本，立本時已為主爵郎中，奔走流汗俯伏池側，手揮丹素，目瞻坐賓，不勝愧赧。退戒其子曰，吾少好讀書屬詞令，今獨以丹青見知，躬斯役之務，辱莫大焉，爾宜深戒，勿習此藝，然性之所好，終不能舍。²⁹

此文後來為《新、舊唐書》所採，《舊唐書》較近本文；《新唐書》改易較多，然亦不離本事。就文中所言，但看閻氏能寫秦府十八學士圖、凌煙閣二十四功臣像，

²⁸ 同註 11 俞崑《中國繪畫史》，頁 14。

²⁹ 見唐張彥遠《歷代名畫記》卷九，頁 274，275。又可參看《舊唐書》卷 77，頁 2680；《新唐書》卷 25，（台北：鼎文書局）頁 3941，3942。

便知其善爲人物畫。而太宗與侍臣泛舟春苑池，見異鳥容與波上，因詔其寫生，自是一幅〈君臣春泛圖〉，讀者試想便知其難！且身爲主爵郎中，別人坐以賦詩，自己則「奔走流汗，俯伏池側，手揮丹素，目瞻坐賓」，難怪會不勝「愧赧」，更感到「辱莫大焉」。且此等畫，是受詔而作，非閤立本見而起興。加以心情不好，縱使技巧再好，其畫之成果亦可知矣。

此文中雖已將「畫工」改稱爲「畫師」，縱使官位不低，然社會地位依然不及其他詩人遠甚，故當時尙有人集《千字文》爲聯曰：「左相建功沙漠，右相馳譽丹青」以嘲之。蘇軾〈書朱象先畫後〉曰：「昔閤立本始以文學進身，卒蒙畫史之恥，或者以是爲君病。」³⁰若再讀王維〈爲畫人謝賜表〉云：「臣猥以賤伎，得備眾工。」³¹則王氏實亦以能畫爲賤伎，且視爲與眾工無異。

畫家身份既非爲人所貴，又常相戒勿染斯習。至明朝文徵明二十歲時，至雙蛾僧社謁名畫家沈周，見所畫〈長江萬里圖〉，意甚歆羨。沈周笑曰：「此余從來孽障，君何用爲之？」³²便可知畫家自視甚卑，其風之長且久也。唯「好讀書屬詞令」之文人，因性之所好，終不能舍。其後有能畫能寫者，則將必有爲之辯護而立理論矣。

（三）道家之觀想意外促進山水畫之發展

山水畫在秦漢時期，王逸有「圖畫天地山川神靈」之說，稍微疏忽會以爲先秦時已能圖畫天地山川。唯明眼人一見，便知全句所言非指畫天地山川之形，而是指畫神靈化之天神、地神、山神、川神之像，此即韓非以來所謂畫工「好作鬼魅」也。此再參看王延壽〈魯靈光殿賦〉云：「圖畫天地、品類群生、雜物奇怪、山神海靈，寫載其狀，託之丹青。」³³此中所謂山神、海靈，即王逸所謂山川神靈也。再進而言之，縱使有圖畫山川之形者，亦只如今之地圖，如《史記·燕世家》云：燕太子

³⁰ 見俞崑《中國畫論類編》，頁 49

³¹ 王維《王右丞集箋注》（台北：河洛圖書出版公司），頁 305。

³² 見江兆申《文徵明與蘇州畫壇》（臺北：國立故宮博物院，民國 76.5 再版），頁 33。

³³ 見梁昭明太子撰《文選》卷十一（台南：北一出版社，民國 63 年 8 月），頁 154。

丹「使荆軻獻督亢地圖於秦」³⁴，或如曹髦畫〈黃河流勢圖〉³⁵，誠與藝術無涉。

其進而有涉繪畫藝術者，亦只做為人物畫之背景，故俞崑認為山水畫雖發源甚早，經宗炳到陸探微，雖「人物極妙，山水草木不過初成。以其時之山水，仍未脫人物畫之背景」³⁶。因此若無道家思想滲入，山水畫便不可能成為另一條主軸。故陳衡恪論文人畫之由來曰：

六朝莊老學說盛行，當時之文人，含有超世界之思想，欲脫離物質之束縛，發揮自由之情致，寄託於高曠清靜之境。如宗炳、王微其人者，以山水露頭角，表示其思想與人格，故兩家皆有畫論。東坡有題宗炳畫之詩，足見其文人思想之契合矣。³⁷

類此看法者王毅亦曰：

顧、王、宗等皆是晉宋時最有代表性的畫家和繪畫理論家，他們的認識很可以說明其繪畫創作與游賞山水、造園構石共同構成士大夫文化體系重要組成部分的情況。³⁸

陳、王二氏所說，有見而實未徹。依其所提宗炳、王微二人，參之張彥遠《歷代名畫記》所載，云宗炳曾見賞於江夏王義恭，因此推荐予宰相。經朝廷前後辟之，皆不就。而其人性「善琴書，好山水，西陟荆巫，南登橫岳。」因「結宇衡山，懷尚平之志」，則其人確是道家者流³⁹。其實其所畫山水如何，今不可見，但可知者，其畫山畫水，實是道教觀想修鍊之方，殆同許綽寫天台山賦，目的在冥想觀道，本意非為藝術而發⁴⁰。此可由其曰：「當澄懷歡道，臥以遊之」可證。再參其〈山水畫序〉云：

³⁴ 見司馬遷《史記·燕召公世家》卷三十四（台北：古新書局，民國 65 年 9 月），頁 1561。

³⁵ 同註 11，頁 28。

³⁶ 同註 11，頁 106。

³⁷ 見陳衡恪〈文人畫之價值〉；于安瀾編《畫論叢刊》（臺北：華正書局，73 年 10 月），頁 693。

³⁸ 見王毅《園林與中國文化》（上海：人民出版社，1990.5），頁 100。

³⁹ 見張彥遠《歷代名畫記》卷六（北京：中華書局，1985），頁 207。

⁴⁰ 詳參陳萬成〈孫綽遊天臺山賦與道教〉（大陸雜誌）第八十六卷四期，頁 43。與吳榮富〈李商隱與女道士之糾葛辯誣〉《成大宗教與文化學報》第三期，頁 143。古添洪亦云：「孫綽話裏所隱藏的『視覺』理論—山水經由視覺而與道相連接—更相當地成為了當時畫界與文學界理論的模式。」（見《不廢中西萬古流—中西抒情詩類及其影響研究》台北學生書局 2005.4，頁 72。）

聖人含道映物，質者澄懷味像，至於山水質有而趣靈，是以軒轅、堯、孔廣大、大隗、許由、孤竹之流，必有崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙之遊焉。

41

此中所舉崆峒、具茨、藐姑、箕首、大蒙等仙山，可謂全是道家冥思之資，所以始將「凡所遊而皆圖於壁，坐臥向之」也。而再加以理論化曰：「夫聖人以神法道，而賢者以形媚道。」所謂「以形媚道」，即其感到「愧不能凝氣怡身，傷玷石門之流，於是畫象布色，構茲雲嶺」，其目的在使其畫「理絕於中古之上者，可意求於千載之下」，方「以形寫形，以色貌色」。然道家此觀想修鍊之行爲，也因此間接與山水畫緊密聯結，則無疑是一大機緣。如劉義慶《世說新語》云：「顧長康畫謝幼與，在岩石裡。人問其所以。顧曰：『謝云：一丘一壑，自謂過之。』此子宜置丘壑中。』」⁴²又庾信寫其園景曰：「游仙半壁畫，隱士一床書」，皆是其例。凡事成因，常非一端，旁源側流之衝擊，反形成奇景異構，孰知道家寫賦作畫，因爲觀想之資，反而讓一向作爲人物、背景之山水，得以獨立成一重要畫科！

（四）詩化的山水與文人畫原型

六朝山水畫的發展，後來成爲文人畫的主要題材，雖首位文人畫的原型畫家不可考，但是人類行爲本有許多共通性，而原型論求的也只是一種相似性。今就有跡可考的資料，文人畫之祖，自董其昌推王維爲南宗正派，雖不乏異議者，但是卻有相當的影響力。唯董其昌之見，並非原創者。溯源之，其肇端者當推蘇軾，且觀其〈王維吳道子畫〉云：

何處訪吳畫，普門與開元。開元有東塔，摩詰留手痕。吾觀畫品中，莫如二子尊。…吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之餘象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。…⁴³

詩雖對王維、吳道子兩人一並推崇，如曰「吾觀二子皆神俊」，但是終了顯然已有高低之分。如云「吳生雖妙絕，猶以畫工論」，由前知畫工是何地位矣；而對

⁴¹ 見張彥遠《歷代名畫記》卷六（北京：中華書局，1985），頁207。

⁴² 見劉義慶《世說新語·巧藝》（臺北：華聯出版社，民國62年5月），頁132。

⁴³ 見《全宋詩》卷一四（北京：北京大學出版社，1993），頁9106。

王維則讚其「有如仙翮謝籠樊」，最後以最崇拜的語氣說：「於維也斂衽無間言」。於是一個文人畫的宗師就被捧出來了。東坡又於〈書鄴陵王主簿所畫折枝二首〉的第一首云：

論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。詩畫本一律，天工與清新。邊鸞雀寫生，趙昌花傳神。何以此兩幅，疏淡含精勻。誰言一點紅，解寄無邊春。⁴⁴

此詩之內容，幾乎成爲後來文人畫理論的主要依據。首聯「論畫以形似，見與兒童鄰」，此句成爲文人畫「不求形似」重要觀念；而其「詩畫本一律」，再加上他〈書摩詰藍田煙雨圖〉曰：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩」。又把詩與畫的關係緊密的聯結在一起。末聯「誰言一點紅，解寄無邊春」，則使文人畫如像詩一般的要求多一層筆墨之外的寄托。

唯後人對王維如此的推崇，則其名實是否相稱，自應檢視一翻。王維在其《偶然作六首》第六首云：

老來懶賦詩，惟有老相隨，當世謬詞客，前身應畫師。不能捨餘習，偶被時人知，名字本皆是，此心還不知。⁴⁵

此詩題名〈偶然作〉，其意代表的是最無心而想說的一些真心話。前兩句說他最近老了，已懶得賦詩。這也代表著詩人是他的一生的志業，因此第二聯云「當世謬詞客，前身應畫師」，故贏得「詞客」之美名，但是他內心真正的興趣取向，應該是畫師。唯畫畫純是他私底下的個人興趣，本無心以畫求名，但還是被朋友公諸於世，傳布於天下，故第二聯云「不能捨餘習，偶被時人知」，至此言，已能代表文人畫的本色。

末聯兩句，尤能表現出一種由無意識狀態到有意識狀態的潛伏原型。蓋其既自認爲「詞客」是謬，則「畫師」應該才是他深層潛意識中所渴望的美名。但是這一點，似乎平生都不自覺，直到「老來懶賦詩」之後，這個「前身應畫師」的意識才

⁴⁴ 見《全宋詩》卷一四（北京：北京大學出版社，1993），頁 9395。

⁴⁵ 見《全唐詩》卷一百二十五（台北：盤庚出版社，民國 68 年 2 月），頁 1254。《萬首唐人絕句》取其中四句爲絕句，題曰〈題輞川圖〉。

湧現。方悟「名字本皆是，此心還不知」。句中之意云「我王維所代表的本應該是畫師之名字（不是詞客）」，但是此「心」一輩子都不自覺，這真是一首真誠而有趣的自白。

唯王維前身是不是畫師，無人可以回答。因為他另有一首《山中示弟》云：「安知廣成子，不是老夫身。」又有〈題夢〉云：「黃帝孔丘何處向，安知不是夢中身。」但若將其詩解釋為：當畫師是王維終身的夢想，或許比較貼近。因為他說「不能捨餘習」，這與閻立本傳說：「然性之所好，終不能舍。」相同。且閻氏亦言：「吾少好讀書屬詞」。唯其詞若何？是被畫名所掩，或根本不見重於時，今《全唐詩》卷三十九有〈巫山高〉一首：

君不見巫山高半天起，絕壁千尋盡相似。君不見巫山磕匝翠屏開，湘江碧水繞山來。綠樹春嬌明月峽，紅花朝覆白雲臺。臺上朝雲無定所，此中窈窕神仙女。仙女盈盈仙骨飛，清容出沒有光輝。欲暮高唐行雨送，今宵定入荊王夢。荊王夢里愛穠華，枕席初開紅帳遮，可憐欲曉啼猿處，說道巫山是妾家。⁴⁶

此詩若非《全唐詩》於題下小注曰：「一作閻復本詩」，而能專屬於立本，則其詩頗有張若虛〈春江花月夜〉之風味，雖豔而不俗。唯觀唐之名家，身後剩一首半言者多矣，則閻氏自云「少好讀書屬詞」亦非虛言。

由閻立本，我們看到畫家努力想當文人，由王維，我們看到詩人夢想當畫家。二者之外，還可以看到另一種人，雖從未說想當畫家，但也在寫詩之餘，有時也很有作畫的衝動，如白居易之〈江樓晚眺景物鮮奇吟玩成篇寄水部張員外〉：

澹煙疏雨間斜陽，江色鮮明海氣涼。蜃散雲收破樓閣，虹殘水照斷橋梁。風翻白浪花千片，雁點青天字一行。好著丹青圖畫取，題詩寄與水曹郎。⁴⁷

此詩依朱金城箋，乃作於長慶三年，五十二歲，任杭州刺史時。《唐宋詩醇》卷二五云：「起句便是極好畫景，中四句四面摹寫，總為鮮明二字設色，落句以圖

⁴⁶ 同註 43，頁 503。

⁴⁷ 見朱金城箋校《白居易集箋校》卷三（上海：上海古籍出版社，1988年12月），頁 1375。

結足，歸到寄詩之意，篇法極緊。」⁴⁸可見白氏之詩，重在景物描寫，但是因有第七句「好著丹青圖畫取」，有人便以為白居易不只作詩，而且還畫圖。再加以末句云：「題詩寄與水曹郎」，於是又有人說中國題畫詩始於白氏，此詩是題畫詩的創始。但是若再看張籍〈答白杭州郡樓登望畫圖見寄〉：

畫得江城登望處，寄來今日到長安。乍驚物色從詩出，更想工人下手難。將展書堂偏覺好，每來朝客盡求看。見君向此閒吟意，肯恨當時作外官。⁴⁹

從張籍的唱和詩第二聯，知道詩是白居易所作的，則其所謂「吟玩成篇」者，而圖是畫工所繪，此從「更想工人下手難」可證，因為張籍絕不敢稱白居易為工人。由以上兩首詩，可以觀察出一個現象，詩人在觀賞景物之餘，也每每有「好著丹青圖畫取」之衝動，於是教畫工作畫，如白居易者，可知文人也實有畫家的夢想。痴狂的忠實紀錄，如見一詳細的原型，再由王維「當世謬詞客，前身應畫師」之歎。執此用以觀察蘇雪林教授在日記中所記的心聲夢痕，更能透顯出文人作畫的衝動與原型。如：

41/4/7 (一)
今日開始為天風社撰第二文，想出一個辦法，將來此類雜文一概題為《海日樓漫筆》，第一篇為〈我的書〉，第二篇為〈我悔沒有成為畫家〉。
41/4/8 (二)
又將《海日樓漫筆序》文重謄一遍。下午睡起又繼續謄〈我悔沒有成為畫家〉。
52/2/11 (一)
琰如來片，談黃山圖畫事。今日上午赴校注射，赴圖書館借書，借到徐霞客遊記、小倉山房詩文集，急檢視黃山部分，如黑暗中得明燈，文思為之一暢。下午遂將始信峰看雲海重寫，西海門一段亦寫出，總算將全文寫完，共七千字，但又抽去千字。
52/2/28 (四)
現方沈迷於小倉山房詩文及作畫，不知何日方能拔出？……將來改行為畫師，想尚有飯吃。
73/4/19 (四)
大概連日作畫，且分心於文，耗精力太多之故，老矣！無能為矣！猶復雄心

⁴⁸ 見清高宗御選《唐宋詩醇》卷二五（臺北市：臺灣中華，民60），頁721。

⁴⁹ 見張籍四《全唐詩》卷三八（台北：盤庚出版社，民國68年2月），頁4337。

勃勃，想在繪畫世界中佔一席，真是作夢，可笑極矣！

但看一個標準的學者、作家、詩人，從民國 41 年便在寫〈我悔沒有成爲畫家〉，到民國 73 年，還一直夢想改行靠當畫師吃飯，並「雄心勃勃，想在繪畫世界中佔一席」，並自云「真是作夢，可笑極矣」。

從王維、白居易、蘇軾到蘇雪林，我們應可看出一個文人喜歡繪畫的原型輪廓：對王維來說，繪畫對他是「手親筆硯之餘，有時遊戲三昧」；「不能捨餘習，偶被時人知」，繪畫可謂是他詩文之外最有興趣做的事，也是他終生的夢想。閻立本云：「然性之所好，終不能舍」，則與之相同，只是閻氏卻被世人認爲是專業畫家，於是專博斯分。從白居易身上我們看到詩人想作畫的衝動，但終於忍住，而教畫工出手。從蘇先生身上，我們恍惚看到「當世謬詞客，前身應畫師」的再現，餘習更不能捨，終於畫到老。縱使世人不以他爲畫家也沒關係，因爲文人畫的最初原樣，本就是爲興趣，故作畫也如遊戲，藝術評價之高低，在所不論。縱使內心偶然也不免在意，如蘇先生者，但畢竟只有四分之一的時間與精力而已，在技巧上，其不如全力以赴的專業畫家，是理所當然之事。

三、蘇雪林的文人畫家性格

蘇雪林先生之畫，是否合乎文人畫之認定？更否合乎文人畫之原型，可從以下三個要件考察：第一個要件是其身份必須文人，尤其是詩人，而非專業畫家，第二其特色應以山水畫爲主要表現題材，第三其繪畫興趣高過藝術性要求。

（一）從身份看其文人畫要件

若從身份辨識，蘇雪林先生絕對夠格稱爲文人。其 41/1/1《日記》云：「流光迅速，今日爲一九五二年元旦，計余來巴黎已一年半，法文不但毫無進步反比前退

化，研究又未開始。」可見他第二次到法國留學，目的本就是爲了研究⁵⁰。歸國後，他先後曾擔任七所大學之教授：東吳大學、滬江大學、安徽大學、武漢大學、省立師範大學（國立臺灣師範大學）、國立成功大學、也曾到新加坡南洋大學教過一年多。寫過十四本學術著作，二十二本文學作品、一本古典詩集、出一本山水畫冊，列表如下：

學者身份與學術著作				
編號	書名	出版商	年代	備註
1	唐詩概論	臺北：商務印書館	1933	
2	遼金元文學	臺北：臺灣商務	1969	
3	玉溪詩謎	臺北：商務印書館	1944	
4	中國文學史	臺中：光啓出版	1970	
5	屈原與九歌	臺北：廣東出版 臺北：文津出版	1973 1992	
6	天問正簡	臺北：廣東出版 臺北：文津出版	1974 1992	
7	楚騷新詁	臺北：國立編譯館	1978	
8	屈賦論叢	臺北：國立編譯館	1980	
9	崑崙之謎	臺北：中央文物	1956	
10	中國傳統文化與天主古教	香港：香港真理學會	1951	
11	九歌中人神戀愛問題	臺北：文星書店	1967	
12	最古的人類故事	臺北：文星書店 臺北：傳記文學	1967 1969	
13	試看紅樓夢的真面目	臺北：文星書店	1967	
14	讀與寫	臺中：光啓出版	1959	

作家身份與文學創作				
編號	書名	出版商	年代	備註
1	棘心	上海：北新書局 臺北：光啓出版	1929 1957	
2	馬集	臺北：三民書局	1957	
3	秀峰夜話	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
4	南明忠烈傳	臺北：臺灣商務	1969	
5	我的生活	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
6	綠天	上海：北新書局 台北：光啓出版	1927 1959	
7	青鳥集	臺北：臺灣商務	1938	今已絕版
8	歸鴻集	臺北：暢流出版	1955	

⁵⁰ 蘇先生前後去法國留學兩次，第一次在 1921，並歸依公教，想當修女，目的是爲逃婚。參看《浮生九四》頁 66.67。

9	歐遊攬勝	臺北：光啓出版	1958	今絕版
10	閒話戰爭	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
11	人生三部曲	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
12	眼淚的海	臺北：文星書店	1967	
13	猶大之吻	臺北：文鏡文化	1982	
14	風雨雞鳴	臺北：源成文化	1977	
15	靈海微瀾（一）	臺南：聞道出版	1978	
16	靈海微瀾（二）	臺南：聞道出版	1978	
17	靈海微瀾（三）	臺南：聞道出版	1980	
18	鳩那羅的眼睛	臺北：臺灣商務	1967	
19	文壇話舊	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
20	我論魯迅	臺北：文星書店	1967	現歸傳記文學社
21	中國二三十年代作家	廣東：廣東出版	1979	現歸純文學社發行
22	蘇雪林日記十五冊	臺南：成大教務處出版組	1999	

詩人身份與古典詩集

編號	書名	出版商	年代	備註
1	燈前詩草	臺北：正中出版社	1982	

業餘畫家身份

編號	書名	出版商	年代	備註
1	蘇雪林山水	臺北：行政院文化建設委員會	1994	

從蘇雪林先生的著作與創作，可以看出其學術著作與文學創作占其四分之三，蓋是其賴以維生之所必須。而繪畫不過占其四分之一。因此可以說他是三分文人，一分畫家，但是若就其《日記》中所載的作畫心血來看，恐怕此章可以調到二分之一。請看以下諸《日記》就更能明確的證明：

37/11/27（六）

下午作畫興趣漸濃，並將數日來未完之畫，加以點綴，自信力漸強。以為將來失去大學教授位置，可以賣畫為活矣。然余作畫，失手常佔十分之八九，此次用榮寶齋箋，似覺順手，然運筆仍然滯濁，線條亦稚嫩，距離成功究竟尚遠。

40/8/4（六）

君璧來山恐作畫二十餘幅，劉小姐則三十餘幅，余翻譯童話五篇，抄文法兩冊，光陰亦未空過。

此是蘇先生在武漢教書時，就想以賣畫維生，但自云「然運筆仍然滯濁，線條

亦稚嫩，距離成功究竟尚遠。」是學者而想當畫家之具體記錄。又其至法國留學其間，《日記》中：說方君璧與劉小姐到法國後，每人至少都畫二十餘幅，或三十餘幅畫。而蘇先生的成果，則是翻譯童話五篇，抄文法兩冊。在此專業畫家與非專業畫家已釐然有別。又其至獅城南洋大學，有兩則《日記》：

54/1/22（五）

余自本月十二日開始作畫，興趣不屬，一心要看書，用於作畫者時間實不多，然近兩日則對此事大形熱心，如燒火焉，開始火不旺，及薪熱，空氣流通則必大熾，然工具不湊手，又筆法實在太壞，難有成功之望，以後決計預備下學期功課，不作畫，欲作亦以晚間燈下作之。

54/1/24（日）

余之繪畫前途竟無希望乎？年老才盡，故壘無足守者，計尚有舊詩與國畫之一道最後防線，今舊詩試作之後，自知江郎已無彩筆，唯望畫有成，今畫亦無望矣。

第一則「自本月十二日開始作畫」，至此日亦已十三天，但是在此十三天中，他又說「一心要看書，用於作畫者時間實不多」，雖其畫興「如燒火焉」，不可謂不濃矣。但是其下他又說：「以後決計預備下學期功課，不作畫。」此非學者性格而何？第二則以近乎絕望的語氣說：「余之繪畫前途竟無希望乎？」並認為其晚年「舊詩與國畫」是其一道最後防線，但對兩者似乎都絕望。但是在此兩者中，其對國畫絕望、無望、失望與寄望皆同時存在。如其

64/5/5（一）所云：

今余已別無希冀，所希冀者，過太平日子、畫藝能賣錢。此雖妄想，或者有實現之一日耶！

74/12/31（二）

回顧這一年，工作成績等於零，蓋初春為萬伯淵事忙了一陣，又作畫費了兩個月光陰，其後又於李義山詩謎看了一本九十萬字的論文集，及馮浩、朱鶴齡、顧季高、張孟劬的著作，抄了許多筆記，初不知如何安排？後乃漸得頭緒，寫了四萬字論文，算是這一年成績。

民國 74 年，蘇先生已高齡八十九歲（中國習慣會直稱九十歲），他在歲末檢討，說「作畫費了兩個月光陰」，其他看論文、寫論文、抄筆記等，作的多還是學者的

工作。但是他畢生的最大願望，實亦同於王維「當世謬詞客，前身應畫師」。只是先生畫技沒有王維好，故常自認為「畫藝能賣錢」是「妄想」，但是他對舊詩的信心就不可同日而語矣。因為他必竟也有「當世謬詞客」的身份，且看他以下《日記》：

55/11/19

今日在家忙於寫〈我與舊詩〉……今日社會能寫幾篇舊詩者，每沾沾自得，看不起這個那個，故示余之作以警之。

可見他對舊詩的自信與自負，再參閱三則他對別人詩文作得太差的批評。

54/8/19 (四)

忽吳體仁先生送古畫一軸至，內有雞數隻，並不見佳。吳先生覓人題詠，余一時高興，寫五絕四首，即送至總務處，詩乃完全打油，不足存也。

73/7/24 (二)

今日得紹業弟信，附洪德業先生所作歷代系統口訣春聯絕句等，要求我為改削，洪君書法及畫均不錯，刻印尤佳，不意其腹中缺乏墨水竟至於此，所作既不押韻又不知平仄，與劉師古老兄仲伯之間，無法為之竄改，奈何！

77/3/16 (三)

看趙（趙壽珍）詩，始知其妻能畫小蟲、魚、花草也畫得不錯，惟與詩一樣皆是小擺什，不能成為大器，是則學歷、天才限之也。

蘇先生以上三則《日記》，生平應沒有對外公開過，故應是最真實的心聲。他評吳體仁畫並不高明，卻到處請人題詠。蘇先生一時高興，便寫五絕四首。可見其才思之敏捷。但是原畫既不足觀，其所賦之句自亦是門面語，故云「詩乃完全打油，不足存也。」此可見其對詩對畫態度之嚴謹。

他又批評洪德業「既不押韻又不知平仄，與劉師古老兄仲伯之間」，又評趙壽珍詩與畫，「皆是小擺什，不能成為大器，是則學歷、天才限之也。」由以上便可見蘇先生的學者、詩人性格有多強烈，而文人中的詩人，更是文人畫的要件，故陳衡恪說：「吳仲圭論畫云：墨戲之作。蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣，由是觀之，可以想見文人畫之旨趣。」⁵¹

⁵¹ 見于安瀾編《畫論叢刊》（台北：華正書局，民國73年10月），頁696。

(二) 以畫山水為主要表現題材

陳衡恪曾說：「何謂文人畫，即畫中帶有文人之性質；含有文人之趣味；不在畫中考究藝術上之工夫，必須於畫中看出許多文人之感想，此所謂文人畫。」⁵²析論其意，陳氏認為文人畫具備四個特點：一、帶有文人之性質；二、含有文人之趣味；三、不考究藝術工夫；四、須能在畫外看出文人之感想。此四點實不離蘇東坡之論，然以之觀蘇雪林之山水畫，亦如印印泥，完全合轍。

蓋蘇先生性素不喜畫人物而好山水，此點就與文人畫性格更貼近。他雖在留法期間，可能受到西畫影響，曾短暫畫過〈八仙圖〉、〈劉海戲蟾〉、〈麒麟送子〉、與臨過〈九老圖〉。其《日記》如下表：

41/1/23 (三)
昨晚用鉛筆鈎八仙輪廓，曾成五六。今日用顏色，余素不畫人物，用筆毫無分寸。赴校上課二堂，做一速寫。……下午睡起，又繼續作畫，今日共成神仙四人，即鐘離乾、李鐵拐、曹國舅、張果老是也！」
41/1/24 (四)
睡覺起來畫八仙，余畫昨日又成其四，今日四個反見困難，其後乃覓得方法，方法云何，即用鉛筆鈎輪廓，再加筆線，線再加顏色，陰影用深色暈之，兩三小時可成其一。
41/1/25 (五)
上午赴校上課二堂，八仙既畫完，今日開始畫劉海戲蟾，又畫麒麟送子。麟之身段欠佳，麟甲亦拙，實在拿不出去，想重畫則已無力，乃心生一計，留小孩及麟頭，而將麟之前後身剪去，用紙鑲接，再鈎身段，果然大勝於前。
41/1/26 (六)
今日為年節，乃余最忙之日，蓋麒麟送子雖於昨晚聯成，麟甲尚未畫。今日六時起床將其趕就，又將劉海戲蟾亦趕完，早餐後繼續畫到十時三刻。午餐後小睡，睡起又畫一官人，又開始畫龍，雖有樣子，大半仍要改造。畫麟既難，龍則更為不易，起稿多次。傍晚使學（畫）成，仍不愜意，只有懸出，於所畫人物，本係小小玩意，誰知大獲佳評，誠出意外。

此外也曾受瓊瑤之母親（陳致平夫人）的影響，想學花鳥畫，但是一試便拋開。

⁵² 見于安瀾編《畫論叢刊》（台北：華正書局，民國73年10月），頁692。

此見 54/10/18 (一)《日記》：「余想花鳥一科對我已無緣，蓋作工筆則沒有眼睛，作寫意則無腕力，若有心於畫，不如仍畫山水。」此外幾乎多只以山水為主要題材，此可由其《日記》《畫冊》與〈題畫詩〉證之。

(A) 首看《蘇雪林山水》第十七頁第一幅山水圖，乃抄蘇軾〈念奴嬌〉：「亂石穿雲，驚濤拍岸，捲起千堆雪」，實是以畫再現東坡詞意也。其第三十五頁之山水則自題五言絕句一首：

結廬翠壁下，早夜聽泉聲。更有松濤響，蕭然心肺清。

讀此詩，見畫盡在表現松濤翠嶺之雅，讀者縱使未能見其畫，亦知其所畫必是山水。又其《蘇雪林山水》第五一頁題七絕一首：

芙蓉萬朵向天開，飛瀑千尋響似雷。要識自然動靜理，有人讀易坐高台。

與其第七十五頁用洋紙畫〈暴雨圖〉一幅，題曰：

傾盆暴雨雲中下，萬樹離披幹欲彎。自有狂濤奔腕底，何須學寫米家山。

就以上三首，是其自題在畫中實而可證者。從其詩中，可窺知他喜歡畫松濤翠嶺泉聲，可以讀易，靜參自然動靜之理，此正符合高居翰所指的「儒家式修身養性」的文人畫特色⁵³。

(B) 再就其《燈前詩草》中的題畫詩看：其第一首〈題畫〉云：

九州泱泱暗風塵，長愛峰巒紙上青。欲買鴉鋤入山去，白雲深處鬪參苓。⁵⁴

此詩氣勢宏大，更以「長愛峰巒紙上青」表示其對山水畫之鍾情。更美者，是詩中又能容入其對類似隱逸生活的嚮往。故「欲買鴉鋤入山去，白雲深處鬪參苓。」不只是句好，境界亦佳，更可見其性靈。再閱其〈每思築屋銅湖畔戲作是詩以寫幻想〉：

銅湖煙景繫人思。擬築蝸廬雲水湄。明月梅花三百樹。金樽美酒十千資。奇

⁵³ 同註 4。

⁵⁴ 見蘇雪林《燈前詩草》(台北：正中書局，民國 71 年)，頁 8。

書插架消暇日，異卉羅庭媚四時。世上風雲憑變幻。看如一局奕殘棋。⁵⁵

此詩雖非未題畫而作，但是前六句何異是一幅繁富難畫的圖，不也堪稱「詩中有畫」乎？再看下面三組題畫詩共十首。

〈題小畫幅四絕〉

山氣晨昏靜。泉聲日夜喧。毛檐多樂趣。雲水護柴門。
石逕白雲沒。秋山黃葉深。蒼茫烟靄合。殘照下空林。
楓葉滿林紅。斜陽遠峰暗。獨立暮煙中。人與秋俱澹。
山蓄春來翠。林含雨後雲。泉聲響環珮。只在靜中聞。

〈題條屏畫四幅〉

誰繫孤舟蘆荻根。蒼茫殘靄隱江村。瀟湘夜半瀟瀟雨。更把螺鬟淺一痕。
山石犖确萬木深。危崖絕磴離紅塵。此中應有采藥客。茹芝餌黃千年春。
三兩茅檐曲水邊。寒雲橫樹碧於煙。山居生計真清絕。十畝蓮花五畝田。
青山幾疊似雲屏。老樹疏柯影自橫。日夕柴扉多暇意。自林石畔聽泉鳴。

〈又題畫二絕〉

晚山橫翠黛。老樹嘯秋聲。留客評茶味。新泉帶月烹。
苔痕透山骨。峻坂鑿青冥。絕頂一長嘯。天風萬里冷。⁵⁶

十首詩中，題目都沒有說明他畫的是什麼畫，但是一看便知所題必都是山水畫。如曰「山氣晨昏靜。泉聲日夜喧」、「石逕白雲沒。秋山黃葉深」、「楓葉滿林紅。斜陽遠峰暗」、「山蓄春來翠。林含雨後雲」、「誰繫孤舟蘆荻根。蒼茫殘靄隱江村」、「山石犖确萬木深。危崖絕磴離紅塵」、「三兩茅檐曲水邊。寒雲橫樹碧於煙」、「青山幾疊似雲屏。老樹疏柯影自橫」、「晚山橫翠黛。老樹嘯秋聲」、「苔痕透山骨，峻坂鑿青冥」。這些句子若非為題山水畫而造，則予實不敏矣。她另一首〈題畫扇〉曰：「羣壑夜冥冥。蒼然帶煙靄。紙閣幽夢迴。虛窗響松籟。」⁵⁷亦不例外。另外其有十首〈賀蔣承贊先生蜜月畫展〉，是詠畫詩而非題畫詩，姑不論。

⁵⁵ 見蘇雪林《燈前詩草》，頁 15-16。

⁵⁶ 見蘇雪林《燈前詩草》，頁 36、39、40。

⁵⁷ 見蘇雪林《燈前詩草》，頁 46。

而其集中附錄有少作，除一首〈題畫鷹〉外⁵⁸，其他三題四首：

〈題畫〉

錦繡山河落照中。大江東去起秋風。金甌形勢今非昔。愁煞天南老畫工。
連天烽火照中原。鐵馬縱橫鼓角喧。借問斷雲荒樹外。此中何處是桃源。

〈題煙郊鞭影圖〉

蹄聲得得破煙飛。天半浮雲掩曉暉。行到參天松檜裡。滿林空翠撲征衣。

〈題平湖秋月圖〉

胡心亭子夕陽斜。雲水光中漾落霞。日暮迴舟向靈隱。滿船都在白蓮花。⁵⁹

也一望可知是題山水畫之詩。

(C) 除此之外，在其《日記》中，尚有八首題畫詩為《燈前詩草》所未收者，今為之輯佚於下：

37/12/1 (三)

上午作畫，大致完畢，作畫十餘張，僅此一張尚稱滿意。

在畫上題小詩云：「幽澗潺湲去，屏山入望高。晚間風力勁，萬壑響松濤。」

52/2/21 (四)

休驚滿紙綺煙霞，黃海豪遊事足誇。曾躡白雲三百丈，天都頂上看蓮華。
枝頭小鳥唱綿蠻，露滴征衣作雨斑。指點嵐光卅里外，排雲雙闕是黃山。
山靜似太古，日長如小年。鉢庵消夏圖，好句借先賢。

詩作得不壞，無奈無法寫，以余之書法太壞，多年不寫毛筆，字更無法也！

52/2/23 (六)

今日作題西海門詩：海水萬重碧，忽湧金銀臺，神光離合間，仙靈共徘徊。
別此逾廿載，干戈遍地哀，名山曾有約，頭白好歸來。

以黑墨水鋼筆另紙寫之，但字數太多妨礙畫面空氣，又改為五言絕「落日金輪大，雄關氣壯哉，名山曾有約，頭白好歸來」，但二詩皆不可用，須改作。

58/8/31 (日)

今日上午又將已題之畫款擦去若干，而重題之，但書法太劣兼且生疏，無論如何不能出色。題廣生〈十萬雲煙圖〉，云：「十萬雲煙【蒼】鬱圖，襄陽而後有廉夫，蓬窗陽墨師前哲，能博幽人一笑無。」

⁵⁸ 見蘇雪林《燈前詩草》，頁 134。

⁵⁹ 以上見蘇雪林《燈前詩草》頁 139、144。

58/8/27 (三)

上午看報後改畫，同時看讀者文摘數篇，將送張法潤及王淮之二畫題款。題張畫為七絕一首：「春巖急浪放舟行，鎮定心君一不驚，世路險巇逾萬倍，無榮無辱自和平。」明日擬去配框。

其 37/12/1 之畫，雖不知何題，但從所繪松濤幽澗之境，可知亦皆山水畫。52/2/21 三首，由「曾躡白雲三百丈，天都頂上看蓮華」、「指點嵐光卅里外，排雲雙闕是黃山。」「鉢庵消夏圖」句，知所繪皆黃山風景。其 52/2/23 二首，已自題是西海門詩，亦屬黃山。唯其可注意者，當他自己覺得詩句太多，有礙畫面時，他有能力馬上濃宿而改為「落日金輪大，雄關氣壯哉，名山曾有約，頭白好歸來」。唯其〈十萬雲煙圖〉目的在問「能博幽人一笑無？」則應純是趣味創作。58/8/27 (三) 一首，可見所畫者是一幅〈急浪放舟圖〉，只是詩意偏於對人生的體悟。依上，再閱其《蘇雪林山水》，則可證明其平生皆以山水為主要表現題材。

(三) 其興趣性超越藝術要求

蘇先生於《蘇雪林山水·自序》云：「余自幼好畫，東塗西抹，興趣盎然」。此外，其《日記》常記其繪畫與興趣的關係。如其 52/3/1 (五)《日記》說：「可見畫之為物全憑興趣。」58/8/6 (三)「藝術之事，全靠興趣。」73/7/23 (一)「惟今日畫興忽厚，總離不開畫桌，未知其故。」其興趣之見，並非偶爾說說而已，而是縱貫其一生而不可遏者。就其《日記》至少有 33 則可證，如下表：

37/11/20 (六)

近來作畫興味甚濃，大有如醉如癡之意，故萬事皆置不論，藝術誠然有陶醉力量。

37/12/3 (五)

余之興趣，月餘以來移於國畫，忽然轉移於文章，乃大感困難。

41/1/23 (三)

「昨晚用鉛筆鈎八仙輪廓，曾成五六。今日用顏色，余素不畫人物，用筆毫無分寸。赴校上課二堂，做一速寫。……下午睡起，又繼續作畫，今日共成神仙四人，即鐘離乾、李鐵拐、曹國舅、張果老是也！」

41/2/10 (日)

<p>昨晚作畫提起興趣，今日又繼續為之。</p>
<p>41/2/13 (三) 上課二堂回寓，一直作畫，簡直如醉如痴，百事皆廢。</p>
<p>41/2/14 (四) 今日余有一課，余沈溺於作畫之中，上課亦不過應付而已。</p>
<p>41/2/15 (五) 余自下週起，即不上實習法文，回寓作畫。今日裁紙作長方形畫之。臨黃君壁二幅，筆致甚嫩而板，實在拿不出手，但前數日所作畫聞成之凡小姐云斐小姐拿去公開，頗博大家讚美。</p>
<p>41/2/16 (六) 今日作畫筆法漸活，已漸能控制洋紙。晚趕一畫與海倫。</p>
<p>41/3/10 (一) 連日又沈溺於作畫，致聽課毫無心緒。</p>
<p>41/4/7 (一) 今日開始為天風社撰第二文，想出一個辦法，將來此類雜文一概題為海日樓漫筆，第一篇為我的書，第二篇為〈我悔沒有成畫家〉。</p>
<p>41/4/8 (二) 下午睡起又繼續謄〈我悔沒有成為畫家〉。</p>
<p>54/11/6 (六) 上午畫了數筆，興趣不旺。</p>
<p>57/11/5 (二) 余近來又作畫興趣漸濃。</p>
<p>57/11/12 (二) 早起本想寫信而作畫興趣頗濃。</p>
<p>58/8/6 (三) 藝術之事，全靠興趣。</p>
<p>58/8/10 (日) 早餐後，畫了幾筆畫，心不在焉，只好翦報。</p>
<p>58/8/14 (四) 覺得此圖不必作廢，尚可畫成，不過今日心不在焉。</p>
<p>62/8/8 (三) 得國科會覆信退休人員不予補助，開始作畫，筆不趁手，興趣亦低落，故畫不得幾筆便停止。</p>

62/9/7 (五)	早餐後洗髮，作畫興趣總提不起。
62/9/8 (六)	將昨日之畫勉強完成，筆法甚亂且弱。
62/9/9 (日)	八月初開始作畫，得七幅左右，但愈畫愈壞，當是興趣不屬之故。
62/10/18 (四)	乃知畫之為事固憑技巧，亦憑興趣，(興趣)已消，畫亦退步矣。
64/4/30 (三)	睡起，看報二份，想作畫，興趣不厚。
64/5/5 (一)	今日想畫華山圖，興趣仍不厚。
66/3/31 (四)	一共作了三幅畫，畫興為之提起。
73/6/9 (六)	稍作畫，興趣缺缺，余作畫自知無希望。
73/7/8 (日)	作畫數筆，興趣不高。
73/7/23 (一)	惟今日畫興忽厚，總離不開畫桌，未知其故。
73/7/26 (四)	今日上午本想作文，奈畫興漸濃，文興則低，惟有跟著較濃興趣走。
73/7/27 (五)	而作畫興趣卻趨濃厚。
73/8/3 (五)	看胡譜興趣甚濃，沒法分心，那幅畫亦有若干處待修飾，亦未能著手，苦甚！
73/11/12 (一)	作畫興趣不佳，只是要看筆記。

此中大部份是直云其作畫與興趣之關係，但是有一部份雖未說興趣，而表現得比直說更強烈者。如41/1/23(三)作〈八仙圖〉或不言興趣，而說「簡直如醉如痴，百事皆廢。」有一部份是表示其若興趣不來就不能作畫者，如「58/8/14(四)覺得

此圖不必作廢，尚可畫成，不過今日心不在焉。」或云：「62/9/8（六）將昨日之畫勉強完成，筆法甚亂且弱。」由此可見蘇先生作畫，純為興趣而作，興趣來所以畫意生，畫情好。興趣不來，則「筆不趁手」，甚且「筆法甚亂且弱。」直到晚年始再加入技巧與膽氣，如其（23）73/5/29（二）；「文協寄來宣紙上合用，但總畫不好，自知作畫固靠精鍊之技巧，亦恃膽氣。」唯此時其齡已米壽矣。

四、蘇雪林山水畫之弱點

（一）不善書法，落款無力

古代文人，寫字的工具只有毛筆，故成名的文人畫家，未有不善書法者。尤其名家如董其昌、文徵明、鄭板橋、吳昌碩、齊白石等，更不在話下。蓋書法不好，運筆便無力，尤不能落款。予師鍾壽仁先生曾云託熊望權攜謁陳方（芷町）先生，芷町先生因中風不願收徒。使鍾先生非常失望，陳先生望之不忍，請其暫留通訊地址。鍾先生乃執筆揮毫，陳先生一見其書，馬上說：「你留下來」，因此收為關門弟子。又側聞陳芷町先生拜吳昌碩學石鼓文，吳昌碩先生但曰：三個月再來。陳方先生三進三出，九個月後始被收為門徒。余入鍾先生之門，亦幸先受朱玖瑩先生之教。而蘇先生 37/7/8（五）《日記》論畫曰：

中國繪畫到了高奇峰出來，向前大跨一步，其弟子關小月、黎雄才、趙少昂等，較師之成績尤為奇偉。昔人謂古文有『天下之美，萃於桐城』，今余於畫亦可謂『天下之美，萃於嶺南』，蓋諸氏所作，筆力蒼勁、設色秀麗，光線濃淡尤佳。且能融中西筆法於一爐，齊白石、徐悲鴻不能及也。吳昌碩以隸篆入畫，則書法而已，非畫法也。畫之正宗，不能不推高派矣，余若能獲得高派畫筆力之一二，亦心滿意足，然無奈其不能也。

蘇先生頗讚美嶺南畫派，「能融中西筆法於一爐」。而評「吳昌碩以隸篆入畫，則書法而已，非畫法也。」吳昌碩或比不上高奇峰能融中西筆法於一爐，但是以今日之評價觀之，絕不下於嶺南畫派。且兩者之區別，高奇峰、關小月、黎雄才、趙

少昂等則屬專業畫家，而齊白石、吳昌碩則是專業文人畫之代表，故畫風迥然不同。唯蘇先生又頗認同元朝文人畫名家吳鎮，其 37/11/20（六）《日記》：

今日繼續擬吳鎮水竹幽居圖，吳鎮筆法及其渲染法極合余之興趣，將來能達到吳氏工夫十分之五六，余便滿足矣。近來作畫興味甚濃，大有如醉如癡之意，故萬事皆置不論，藝術誠然有陶醉力量。

由上可見蘇先生的繪畫觀念中，並未區分一般山水畫家與文人畫之別，所以他事實上是只是想當畫家，並沒有刻意要當個文人畫家。但是縱使是一個普通的山水畫家，書法不好還是一大缺憾，此蘇先生亦知之，如其 54/10/27（三）〈日記〉曰：

下午睡起，飲茶、寫寸楷共二張在紙上，余書法似無甚進步，然寫黑板則較有腕力，現在功課既不緊張，而余又日夕煩悶，不如趁此練字，字畫一理，字寫得較好，畫亦當連帶進步也。

他誠知「字畫一理，字寫得較好，畫亦當連帶進步也。」但是他一直沒有練好，以是成爲他終生之痛，證如下表：

41/3/14（五） 今日為畫展最後一天，晨起續畫海景，近午畫成，頗自愜意，恐書法太劣將畫題壞，故未題。
41/3/18（二） 糊裱就緒後又題款，字跡太劣已使畫減色。
41/3/23（日） 早餐後，將前日所作漫畫題款，書法奇劣，將畫帶壞。
52/2/21（四） 休驚滿紙綺煙霞，黃海豪遊事足誇。曾躡白雲三百丈，天都頂上看蓮華。 枝頭小鳥唱綿蠻，露滴征衣作雨斑。指點嵐光卅里外，排雲雙闕是黃山。 山靜似太古，日長如小年。鉢庵消夏圖，好句借先賢。 詩作得不壞，無奈無法寫，以余之書法太壞，多年不寫毛筆，字更無法也！
52/3/4（一） 下課後，找社學智（知）題西海門畫款，耽擱時間甚久，而字又寫不好，需擦去重寫。
54/11/1（一） 又寫寸楷一張，毫無進境。

54/11/15 (一)	看報、練字畢。
54/11/16 (二)	今日早起，看報練字畢。
54/11/17 (三)	今日上午看報、練字畢。
54/11/25 (四)	上午看報、練字畢，作小畫一幅。
54/11/27 (六)	今日看報，未練字。
54/12/2 (四)	今日上午看報畢，練字一張。作畫，進行甚緩。
54/12/4 (六)	看報畢，寫字一張。
54/12/6 (一)	早餐，看報畢，寫字一張，自開始練字已將一月有餘，除間架略整外，橫豎捺擗鉤，幾種筆法並無進步，尤其不能作道字、近字，一切走部之字。
56/12/9 (六)	今日為余題畫款日，在大幅山水上題詩一首，又題九老圖等，字雖拙劣，然膽子則較壯，不如前之戰兢（兢）。
57/11/18 (一)	收拾一陣，想練字而無適當碑帖可臨，藝壇所影印 宋拓夏承碑 ，整個觀之甚為美觀，逐字研究則似篆似隸，花樣百出，似寫碑者並非善書之人，不過以其古而人不敢非議耳。所以改 臨崔敬邕碑 ，台北所購魏碑，精華皆近楷書，臨摹無益，余渴望得 鄭文公碑 ，今藝壇主持人已由姚夢谷繼任，此事無望矣。
57/11/28 (四)	今日早起略為看報，寫字固可練筆法，然耽擱時間太甚，年老如余者，寸陰皆屬寶貴，不能耗費，於是故以後改為一張，若有閒則亦不妨多寫點。
57/11/29 (五)	下午睡起，繼看至四時乃將暑假作畫一概題款，居然過得去，乃半月練字之功也。
57/11/30 (六)	其後練習前書畫月刊社寄來〈 泰山金剛經 〉。

57/12/5 (四) 今日寫大字一張，篆書幾行。
57/12/6 (五) 寫篆字大半張，泰山石峪碑二張，費去二小時，可見字真不簡單，費時間、費精力。
57/12/7 (六) 今日上午寫字三張，費去幾二小時，字不練則作畫不能題款，寫黑板無力，練則如此費時間、費精力，奈何！
57/12/13 (五) 勸她每字(日)練字一張，臨古畫一幅。
58/1/10 (五) 今日上午，臨了一張 曹全碑 。
54/10/25 (一) 看報畢，寫字一張，一張寸楷不過四十字，而足足費時一點鐘，若磨墨則在二小時之上，至少亦要一點鐘又半，可見畫畫之與彈琴打球相似，皆大費工夫，且須畢生精力以待奉之事，在此原子時代，要做之事太多，安能為此哉？

從民國 41 年至民國 81 年，蘇先生都在為題款傷腦筋。如 52/2/21 (四) 畫完三幅黃山風景圖，也賦三首得意的詩，但是自己說：「詩作得不壞，無奈無法寫，以余之書法太壞，多年不寫毛筆，字更無法也！」其他如「書法奇劣」、「將三幅題了款，輒心驚膽戰，不敢下筆。」、「題款又是一難」。真是哀歎連連。甚至有兩次擬用原子筆題款，不得已也請同事代題。在自己題不好，或請人代筆也不滿意之下，於是他也曾痛定思痛，開始練字。一次在民國 54 年，隔一年，又從 57/11/18 (一) 至 58/1/10 (五)。曾臨過《崔敬邕碑》、《鄭文公碑》、《泰山金剛經》、《張曹全碑》，但是皆認為浪費時間太多而作罷。今可就《蘇雪林山水》頁第 19、39、47、55、69、71、73、81 (如附圖一、二)，在畫面上都留下大片空白。這對一般文人畫家，正是另一個展現書法藝術的地方，而蘇先生只能留下空白，並找一處較隱僻的地方簽名，或只蓋章，其因在此。

(二) 喜用洋水彩紙作山水畫

古人繪畫，今可知者，從洞壁、岩壁、廟壁、墓壁，到用布料、紙張。尤其是宣紙，自古來已是文房四寶之一。而蘇先生自小用洋紙畫貓鼠大戰，似乎對他一生影響甚大。再加以他留法其間，洋紙比宣紙易得，且宣紙畫壞不能重改，洋紙則可以任其一擦再擦，導致他偏愛用洋水彩紙畫中國山水畫。故不論其是用宣紙或棉紙作畫，皆哀嘆連連，只有對一種黑棉較存有希望。證如下表：

37/11/26 (五)
早餐後，尋出去年在榮寶齋所購宣紙，裁作三張，以一張試作〈松林幽壑之圖〉，一半模仿、一半創作，然成績亦不甚滿意。
54/9/13 (一)
作畫數筆，覺得宣紙作畫十分不順手，余對繪事已無希望，不如罷休。又畫了半幅畫，紙張不湊手，不堪入目。
62/8/16 (四)
昨用綿紙作畫不如黑綿，但比宣紙易於受墨，恨余腕弱，今日畫了大半天，依然失敗，現在須設法購到黑綿，不然作畫無望。
73/5/31 (四)
裁土宣紙成小幅，畫海崖，成績較昨宣紙為佳。
73/6/1 (五)
將海畔奇崖裁紙重畫，果然遠勝于前，然用宣紙則不能藏拙，是我之畫藝比二十年多【前】大為退步，因彼時尚稍可用宣紙也。
73/6/3 (日)
今日從衣袋（櫃）上部將紙張數束取下檢視，或為不適我用之宣紙，或為黑色棉紙，或為甚薄之土宣，像那潔白吸墨之土宣並無一張，乃悟那種土宣乃黃柳絲女士所贈，今以無法取得矣。
73/6/7 (四)
今日試用黃君璧十餘年前贈我紙作畫，並不吸墨，只好做練習字，宣紙一種、厚宣一種，皆無法作畫。
73/6/21 (四)
作畫，重光寄來乃台製宣紙類，非常生澀，重光乃謂能散水墨，我以為適得其反，又我所用厚棉紙，重光謂為合筋紙，恐今日市上已無有。今日用美國孔教會寄來之紙作畫，始知其為厚宣，不宜于我，姑試之，果然生澀，不易散水墨，重光謂宣紙易散水墨，反言之矣。
73/6/23 (六)
用宣紙畫的那幅，看來尚可用，不忍拋棄，繼續畫之，然宣【紙】不受墨又

不受水暈，畫得不能有成績，白白費了兩天功夫。

73/6/25（一）

作畫用亦男取來漂白棉紙，比黃柳絲送來者較薄。

五時許抽煙作畫，始知此種漂白棉紙並不如何好用。

因為他對宣紙或棉紙總覺得「十分不順手」、「紙張不湊手」、「然用宣紙則不能藏拙」「宣紙一種、厚宣一種，皆無法作畫」等，所以很難改變他用洋紙，或稱水彩畫紙作中國水墨畫。此如果往好的想，也未嘗是一種多元化的試驗。如果成功，將是革新大師之一，若失敗，也未嘗不可當作如科學實驗的紀錄，茲列表如下：

41/1/27（日）

望畢回來，覺畫興勃不可遏，以所餘之水彩畫紙做中國山水水彩。

41/2/16（六）

今日作畫筆法漸活，已漸能控制洋紙。晚趕一畫與海倫。

41/3/12（三）

余又誤用滑硬之水彩紙，足足費了一上午功夫！

52/2/17（日）

用洋紙作畫，好處是能擦，開始寫擲鉢庵消夏記。

52/2/20（三）

余在家擬將天都頂上看蓮華加以重作，誰知巴黎帶回厚**畫紙太硬**。

52/2/27（三）

看了一點隨園詩，將畫改作了一下，仍未愜意，**好在水彩畫紙可洗**。

54/1/16（六）

而此種水彩畫紙太硬，不受筆，亦其最大原因。

54/11/15（一）

看報、練字畢，開始擬彭醇士峨嵋圖，所用係**厚水彩紙**，乃十餘年前自法國攜回者，雖比普通水彩畫紙吸墨，然紙面究竟太硬，下筆不易藏拙。

54/12/3（五）

去冬用普通水彩畫紙作過一幅，以紙不趁手失敗，然以結構論則尚較勝。

54/12/16（四）

早起看報寫字畢，回家將〈春雨（山）欲雨〉畫完，初著筆覺得潤澤可觀，乾則現枯燥貌，洋紙固有關係，手段亦居其半。

56/12/2（六）

余性喜畫石不喜為樹木，但畫石筆法又太亂，且所用係普通水彩，**畫紙堅滑不受墨**，余曾一面臨梁氏之圖，成績極劣！

76/6/1 (一)

今日為端節第二日，經書送法製水彩紙來。

他試驗的結果，是「用洋紙作畫，好處是能擦」、「水彩畫紙可洗」，但是缺點是「水彩畫紙太硬，不受筆」、「下筆不易藏拙」、「畫紙堅滑不受墨」，此頗值得讓後人參考。

五、結論

蘇雪林先生以學者、作家、詩人的身份被肯定，但是他畢生又用了四分之一的的心血作畫，卻沒有人說他是畫家。但是從《蘇雪林山水》《燈前詩草》《日記》等，皆可證明蘇先生自云：「余自幼好畫，東塗西抹，興趣盎然」，洵非虛言。且其終生百分之九十以上皆畫山水，雖然其畫在專業畫家的眼中，或許不盡如人意，然其在學術論著與詩文之外，畫興濃厚，喜以山水寄託雅致。其技巧雖或生疏，卻更契合「文人畫」之要件。他同時更代表著一個文人畫「原型」的最佳研究對象，因為他人或不缺其型，然難以尋覓明確證據，而蘇先生則有十五冊《日記》，六百餘條心畫心聲可依。

於是本文從追溯「文人畫原型」的可能性入手，發現中國早期可考的都是人物畫，且以宗教信仰或聖賢勸誡教化為主要內容，實乏藝術創作之自由意志。於是引起文人如王充、張衡輩之批評。其次因畫工社會低微，被歷代文人看不起，以致後來專業畫家如毛延壽、陳敞、龔寬、蕭賁、劉孝先、劉靈、顧庭到閻立本父子等，皆以當畫工、畫師為恥，可見文人意識全佔上風。再從王維、白居易、蘇軾到蘇雪林，可尋繹出一個文人喜歡繪畫的「原型」輪廓：對王維來說，繪畫對他雖說是「手親筆硯之餘，有時遊戲三昧」，但在真實的內心世界，卻是他詩文之外最有興趣的事，畫師也是他終生真正的夢想。從白居易身上我們看到詩人想作畫的衝動，但終

於忍住，而教畫工出手。從蘇雪林先生身上，我們又如看到「當世謬詞客，前身應畫師」的再生，也是餘習更不能捨，終於畫到老。縱使世人不以他為畫家也沒關係，因為文人畫的最初原型，本就是純為興趣，故作畫也如遊戲，藝術評價之高低，在所不論。

蘇先生不能被人稱為畫家，其實另有兩個要因：一是不能如古人之善於書法。蓋古代士人唯一的書寫工具就是毛筆，故其字再差也不至於執筆發抖。而蘇先生大概只在作畫時才磨墨與拿毛筆。故終生為落款發愁，自不如王維云：「手親筆硯之餘，有時遊戲三昧」，何況書法後來在文人畫中佔了非常重要的評價要素。此蘇先生也知道，故他曾說：「字寫得較好，畫亦當連帶進步也。」因此也曾下功夫練字，但因為作學問，總覺得練字太浪費時間而放棄。其另外一個原因是不能用宣紙作山水畫，只能用洋水彩紙，這兩點實難以獲得專業水墨畫家之首肯。但是他也有試驗性的貢獻：「用洋紙作畫，好處是能擦」、「水彩畫紙可洗」，但是缺點是「水彩畫紙太硬，不受筆」、「下筆不易藏拙」、「畫紙堅滑不受墨」，此亦頗值得後人參考。

附圖一



附圖二

